



Número 19 (1) Any 2014 pp. 21-44

ISSN: 1696-8298

www.antropologia.cat

El doble joc de les imatges. Les estàtues religioses en el culte a María Lionza (Veneçuela)

The dual nature of images: Religious Statues in the Cult of María Lionza (Venezuela)

REBUT: 25.06.2013 // ACCEPTAT: 27.04.2014

Roger Canals

Universitat de Barcelona (UB)

Resum

Prenent com a referència les teories de Tylor i de Lévi-Bruhl, aquest article pretén mostrar com, des dels seus inicis, el pensament antropològic s'ha vist confrontat amb l'ambigüetat de les imatges religioses, ambigüetat que es relaciona amb la seva doble natura "material" i "divina" alhora. Ara bé, l'atribució d'un "doble règim" a les imatges és un fenomen plenament contemporani, que ultrapassa l'àmbit de la imatge religiosa. L'exemple de les imatges de María Lionza, el culte afroamericà més practicat a Veneçuela, posa en evidència que el caràcter immediat o complex atribuït a les imatges religioses no és una qualitat permanent i immutable, sinó dinàmica i fluctuant.

Paraules clau: culte a María Lionza, Veneçuela, imatge, representació, ritual de possessió, religió.

Abstract

Taking as a starting point the theories of Tylor and Lévi-Bruhl, this article aims to show how, from the very beginning, anthropological thought has had to contend with the ambiguity of religious images. This ambiguity derives from the dual nature—both "material" and "divine"—of these images. However, the attribution of a "double regime" to images is a fully contemporary phenomenon that transcends the realm of religious images. The example of the images of Maria Lionza, an Afro-American cult practiced in Venezuela, shows that the complexity and immediacy attributed to religious images is not a permanent and unchanging quality, but dynamic and fluctuating.

Keywords: cult of María Lionza, Venezuela, image, representation, ritual possession, religion

Chaque religion est ainsi tendue entre le besoin d'une présence divine directement accessible aux hommes ici-bas et la nécessité de soustraire le divin à toutes les limitations d'un monde auquel il doit demeurer étranger.

(Jean-Pierre Vernant)

Tota religió es troba entre la necessitat d'una presència divina directament accessible als homes i la necessitat de sostreure allò diví de totes les limitacions d'un món al qual ha de romandre aliè.

(Jean-Pierre Vernant)

L'adoració d'imatges religioses és una manifestació cultural, si bé no universal, almenys molt generalitzada (Goody 1999; Freedberg 1992), que s'ha produït en èpoques i contextos molt diferents i que no ha deixat d'interessar l'antropologia des dels inicis de la disciplina. Edward Burnett Tylor (1832-1917) i Lucien Lévi-Bruhl (1857-1939) són dos bons exemples d'aquest interès primerenc de l'antropologia cap a les imatges religioses. Com discutiré al final d'aquest text, tots dos autors van assenyalar amb encert la naturalesa ambigua i canviant de les imatges religioses –almenys pel que fa referència al que ells anomenaven les “societats primitives”– destacant la relació paradoxal que aquestes representacions mantenien amb el seu referent sagrat: una relació alhora d'identificació i d'alteritat.

La meua intenció en aquest article és contribuir a aquesta llarga tradició d'estudi sobre les imatges religioses mitjançant l'anàlisi de la significació i de les funcions de les estàtues de María Lionza, una de les divinitats més populars de Veneçuela¹. Com es representa María Lionza? Quin ús es fa de les seves imatges²? I, finalment, en quina mesura l'exemple de les estàtues de María Lionza pot resultar revelador per a l'estudi i la comprensió de la imatge religiosa en general? Abans de respondre a aquestes preguntes, és necessari explicar, encara que sigui breument, qui és María Lionza, en què consisteix el seu culte i com és representada la deessa en els altars de les cerimònies religioses.

Els rostres de María Lionza

María Lionza és una figura enormement popular a Veneçuela. De fet, la gran majoria de veneçolans, creients o no, la consideren la deessa més representativa i autòctona del país. Tant és així, que en l'imaginari popular María Lionza és un símbol nacional, una metàfora de la història, dels costums i del sentir de la població o, dit en altres termes, una expressió simbòlica de la identitat veneçolana. Hi ha in comptables mites i llegendes sobre l'origen i la vida d'aquest personatge. D'entre totes aquestes versions, una de les més conegudes és el mite que va publicar el

¹ Aquest article és el resultat d'un treball de camp realitzat a Veneçuela entre el maig del 2005 i el juny del 2006 en el curs de l'elaboració de la meua tesi de doctorat sobre les imatges de María Lionza. Aquesta tesi va ser dirigida pel Dr. Jean-Paul Colley (EHESS de Paris) i pel Dr. Joan Bestard (Universitat de Barcelona), si bé la persona que em va donar la idea de treballar sobre el culte a María Lionza va ser l'antropòloga Gemma Orobitg. Vull expressar el meu agraïement a tots tres pel seu suport i pel seus consells durant l'elaboració d'aquesta investigació.

² El concepte “imatge” és vast i polisèmic (Aumont 1990). Tret d'algunes excepcions que ja especificaré, quan en aquest article utilitzi el terme “imatge” serà per a referir-me a un tipus d'imatge concret: la imatge visual material representativa.

folklorista i historiador veneçolà Gilberto Antolínez el 6 de març del 1945 en el diari veneçolà *El Universal*³ (Antolínez 2005). Segons aquest relat, María Lionza era una bella noia indígena d'ulls verds de la tribu dels *Jirijara-Nívar* que visqué poc abans de l'arribada dels espanyols. Un dia, desobeint les normes del cacic de la tribu, María Lionza escapà i mirà el seu rostre reflectit a l'aigua d'un llac. En lloc de veure-hi els seus ulls, la jove indígena veié el món dels déus i dels morts. Llavors caigué al llac i es transformà en una enorme serp. L'animal començà a créixer, i a mesura que creixia destruïa tot el que trobava, inclosa la tribu *Jirijara-Nívar*. Fins que la serp explotà i els trossos del seu cos s'escamparen entre la muntanya de Sorte i la regió de *Tacarigua*, just on es troba actualment l'altar major de la catedral de Valencia.

Aquesta no és l'única versió mítica que descriu María Lionza com una bella dona indígena (Manara 1995; Salazar 1998; Jiménez Sierra 1969; Garmendia 1963). Així, en moltes narracions (orals o escrites), aquesta deessa és presentada com una índia d'ulls verds i cabells negres que cavalca nua durant les nits sobre una tapir per la muntanya de Sorte⁴. Algunes llegendes diuen que, gràcies a la seva bellesa física, María Lionza sedueix els homes que pugen a la muntanya per a convertir-los després en esclaus seus. Una altra de les històries més populars de María Lionza relata que va ser una dona blanca d'origen espanyol de l'època colonial, avara i malèvola, que posseïa grans extensions de terra i una enorme fortuna. Molts creients afirmen que, mitjançant procediments màgics, encara avui es poden establir pactes amb l'esperit d'aquesta dona amb l'objectiu d'obtenir riqueses. També hi ha són nombroses versions que descriuen María Lionza com una dona mestissa. En la majoria dels casos, María Lionza apareix com a la filla d'un home o dona indígena i d'un altre membre d'origen espanyol o africà. Altres variants, molt menys habituals, identifiquen María Lionza amb divinitats negres, mentre que certs adeptes defensen que María Lionza és la *Virgen de Coromoto*, patrona de Veneçuela, o la mateixa Verge Maria.

A banda de la literatura oral i escrita, la diversitat d'orígens i de caràcters atribuïts a María Lionza és perfectament constatable en el terreny plàstic (Canals 2010a; 2010b). De fet, la tradició literària i artística ha mantingut des de sempre una relació talment estreta que no seria possible la comprensió d'un d'aquests dos àmbits independentment de l'altre. María Lionza és, en conseqüència, representada de maneres molt diverses, aparentment contradictòries : com a dona blanca, mestissa o negra, a vegades amb un marcat component sexual, a vegades en un estil pròxim al de les santes catòliques. Així mateix, la imatge de María Lionza és

³ Aquesta versió del mite a María Lionza ha estat àmpliament estudiada per l'antropòloga veneçolana Daisy Barreto (Barreto 1998).

⁴ En el castellà de Veneçuela, existeixen tres paraules per designar el tapir : "*tapir*", "*danta*" i "*onza*". D'aquests tres mots, "*danta*" i "*onza*" són els més utilitzats per referir-se a l'animal que acompanya María Lionza, que és sovint anomenada "*la mujer de la danta*". La paraula "*onza*" posseeix, de més a més, una importància especial, ja que la majoria de creients i d'estudiosos del culte afirmen que el nom "María Lionza" és una evolució del de "María de la Onza". Al seu torn, la paraula "*onza*" té un doble sentit que es troba a la base de les dues teories principals sobre la identitat de María Lionza. En efecte, "*onza*" designa el tapir amazoni i alhora una moneda d'or utilitzada antigament pels espanyols a Espanya i a Amèrica Llatina. Aquesta ambigüetat semàntica ha suscitat una doble interpretació de l'expressió "María de la Onza" : per alguns creients significa "María del tapir", mentre que per d'altres significaria "María del diner". La primera interpretació està relacionada amb la visió de María Lionza com una dona indígena i la segona amb la de María Lionza com una dona blanca. D'altra banda, cal subratllar que la unió de María Lionza i del tapir té una forta càrrega simbòlica i sexual. Des d'un punt de vista simbòlic, el tapir representa alhora el doble i l'oposat de María Lionza. La seva relació expressa així el caràcter espiritual i material de la deessa, és a dir, la seva doble pertinença al món diví i al món dels homes.

present en contextos molt diversos de la societat veneçolana. En el terreny religiós, la trobem en els altars de les cerimònies del culte i en forma d'estampa religiosa. María Lionza és també un tema recurrent per a artistes i artesans, que reinventen un i altre cop el personatge. Finalment, la imatge de la deessa és present arreu de la societat veneçolana: a les places públiques, als vidres de les finestres dels autobusos, en anuncis publicitaris, en programes de televisió o a Internet (Canals 2014).

En resum, María Lionza és una figura plural de gran complexitat. Aquest pluralitat o desdoblament té a veure amb tres aspectes del personatge: en primer lloc, María Lionza té una pluralitat ètnica —és descrita com a dona indígena, blanca, mestissa o negra—; en segon lloc, una ambivalència moral —certs creients consideren que és una divinitat benefactora, mentre que d'altres la descriuen com malèfica, capaç fins i tot de fer pactes amb el diable—; finalment, María Lionza presenta una pluralitat en relació a la seva feminitat: en efecte, així com en certs casos encarna un ideal de bellesa física, en d'altres és assimilada a la figura de la mare universal, pròxima a la verge Maria, i és presentada com una dona madura i serena, sense atributs sexuals.

El culte a María Lionza

L'expressió “culte a María Lionza” fa referència a un conjunt de rituals que es realitzen en honor d'aquesta divinitat i d'altres déus o esperits del seu panteó. A dia d'avui no es disposa de cap dada exacta sobre el nombre de practicants d'aquest culte. Se sap, això sí, que es tracta d'un esdeveniment massiu a nivell nacional (Ferrándiz 2004). Durant el meu treball de camp a Veneçuela, vaig poder constatar que, a excepció d'alguns territoris majoritàriament indígenes, el culte és practicat a molts indrets del país, entre les quals figuren nuclis tan importants com Caracas, Valencia, Maracaibo, Cumaná, Ciudad Bolívar o San Felipe.

El centre de peregrinatge dels creients de María Lionza és la muntanya de Sorte, situada a la regió (*estado*) de Yaracuy, a dos-cents seixanta quilòmetres de Caracas aproximadament. Cada cap de setmana i en motiu d'algunes festivitats especials —com, per exemple, el 12 d'octubre, el 20 de novembre o la Setmana Santa— milers de fidels es troben en aquest majestuós paratge tropical per retre homenatge a María Lionza i a altres divinitats del culte. El culte a María Lionza ha estat considerat per creients i estudiosos com una expressió religiosa originàriament veneçolana (Pollack-Eltz 1972). Tanmateix, durant els últims anys el culte a María Lionza s'ha estès cap a altres països, com Colòmbia, Cuba o la república Dominicana, així com a Europa o als Estats Units.

Els practicants del culte a María Lionza s'organitzen en grups, anomenats *centros* o *caravanas*. Els *centros* estan formats per homes i dones de diversa procedència social i ètnica. De més a més, cada *centro* té un o més mitjans, que reben habitualment el nom de “*materias*”. Dins la lògica del culte, la *materia* és la persona que té capacitat per a entrar en trànsit, és a dir, per a expulsar del seu cos el seu propi esperit amb l'objectiu d'incorporar-hi el d'una divinitat o d'una persona difunta. D'altra banda, cada *centro* conté varis assistents, anomenats “*bancos*”, que són les persones encarregades de portar tot el material necessari per la realització de les cerimònies, d'ajudar el mitjà a entrar en estat de trànsit i a deixar d'estar-hi, i d'interpretar-ne els gests i les paraules durant la possessió. Els *centros* es reuneixen en llocs de culte que, des dels anys 60, reben el nom de *portales* (Barreto; 1998:124), i que poden situar-se en espais naturals, com la muntanya de

Sorte, o a l'interior de les cases. Aquests llocs de culte estan constituïts principalment per un altar, amb imatges de María Lionza i d'altres déus, crucifixs i a vegades fotografies de familiars morts dels creients. Els adeptes a María Lionza fan una gran quantitat d'ofrenes a les imatges de les divinitats i dels difunts. Entre aquestes ofrenes, cal destacar les espelmes, les begudes alcohòliques, els fruits i les flors. Tot el material necessari per a la realització de les cerimònies es pot trobar a les *perfumerías* o botigues de material esotèric, ubicades per tot el territori veneçolà.

Les divinitats del culte s'anomenen també “*espíritus*” o “*hermanos*”. Aquests esperits “són” els de persones que han realment existit –com ara el de Simón Bolívar, el doctor José Gregorio o els d'avantpassats dels creients-, de divinitats o personatges mítics –com Santa Bárbara o la mateixa María Lionza-, o de personatges sorgits del món del còmic i la televisió, com és probablement el cas dels esperits “víkings”. Els *hermanos* s'agrupen en diferents *cortes*, grups d'esperits que presenten afinitats ètniques, socials o històriques. Així, trobem la *corte india*, la *corte médica* o la *corte malandra* (formada per esperits de delinqüents). Aquestes *cortes* s'estructuren en sentit piramidal, segons un criteri de jerarquització basat en el grau de “puresa” dels esperits que les integren. Els esperits més purs, o com diuen els adeptes, els de més llum, estan situats a la part elevada del panteó, mentre que els esperits més impurs, és a dir, els que tenen menys llum, estan situats a la part baixa.

Els rituals que conformen el culte a María Lionza són essencialment de quatre tipus: els rituals iniciàtics, que serveixen per a ensenyar als aprenents de mèdium les tècniques de la possessió, els rituals de curació –física o mental, en el culte la diferència és mínima (Clarac de Briceño 1996)-, els d'endevinació, que solen fer-se mitjançant el tabac, i els rituals de purificació, on l'aigua, l'alcohol i, de nou, el tabac hi tenen un paper fonamental. A la majoria de sessions del culte, la comunicació amb els esperits s'efectua a través de crisis de possessió, tot i que alguns rituals es desenvolupen sense que el mèdium entri en trànsit. El desenvolupament d'aquests rituals varia segons el *centro*, la manera de “treballar” de cada mèdium i l'esperit “que s'hi manifesta”. Aquestes divergències susciten a vegades fortes disputes entre els diferents grups de culte, que s'acusen mútuament de falsejar la vertadera pràctica del culte o de transmetre una visió errònea de l'origen i la vida de María Lionza (Fernández & Barreto 2001-2002). Tot i aquesta manca d'acord entre els diferents *centros*, totes les manifestacions del culte a María Lionza tenen dos punts en comú : d'una banda, la possibilitat d'entrar en contacte amb els esperits, i, de l'altra, el reconeixement de María Lionza com una de les figures primordials del culte. És important destacar que la gran majoria de rituals, almenys aquells en què hi ha possessió, tenen lloc davant d'un altar on abunden les imatges de les divinitats. Tanmateix, les divergències pel que fa al culte es manifesten també en la manera d'organitzar els altars. Per exemple, mentre que alguns adeptes incorporen en els altars elements que provenen de la *Santería Cubana*, com ara les imatges de *Changó*, *Yemayá* o *Elegguá*, així com soperes, d'altres consideren que la introducció d'aquest tipus de divinitats implica una desviació amb relació a la manera tradicional i original de practicar el culte.

Representacions de María Lionza

La imatge de María Lionza és gairebé sempre present als altars del culte, en la major part dels casos en forma d'estàtua. Aquesta estàtua ocupa generalment el

lloc més elevat dels altars, únicament per sota, en alguns casos, de l'estàtua de Crist o d'un crucifix. Sota de l'estàtua de María Lionza es col·loquen les estàtues d'algunes de les altres divinitats del culte, d'acord amb la concepció que cada grup té de l'estructura del panteó de divinitats.

La imatge de María Lionza que pot veure's habitualment als altars és l'anomenada "*La Reina*". Es tracta d'un bust de guix d'uns trenta centímetres d'alçada que representa María Lionza com una dona de pell blanca o mestissa, amb els cabells negres o, en alguns casos, rossos. María Lionza porta una corona, un collaret i una rosa sobre el pit, i el seu rostre revela una expressió tranquil·la i serena. Aquest bust sol anar acompanyat del de *El Negro Felipe*, situat a l'esquerra de María Lionza, i del de *El Indio Guacaipuro*, situat a la dreta. El conjunt de totes tres figures és molt popular i rep sovint el nom de "*Las Tres Potencias*". *El Negro Felipe* fou un esclau cubà d'origen africà, heroi de la lluita per la independència de l'illa, que lluità també amb les tropes de Bolívar, on fou l'únic negre que assolí oficialment un rang militar important (Pollack-Eltz 1994:158). *El Indio Guacaipuro*, personatge històric que morí en defensa del territori veneçolà durant la conquesta espanyola, simbolitza, des dels anys cinquanta, la resistència dels cacics indis contra els espanyols, així com la identitat veneçolana i el sentiment de pertinença al país. La relació entre María Lionza, *El Negro Felipe* i *El Indio Guacaipuro* és tan forta que tots tres bustos formen part sovint d'una mateixa estàtua (*Imatge 1*). Hi ha altres versions de la imatge de María Lionza com a reina. Una de les més populars és la que representa María Lionza dempeus amb un llarg vestit vermell o, en alguns casos, blau. A través de la positura del seu cos i, sobretot, dels plecs de la tela que la cobreix, María Lionza expressa en aquest conjunt d'imatges una sensualitat continguda, però tanmateix explícita.



Imatge 1

Cal destacar també que en algunes d'aquestes estàtues María Lionza és acompanyada d'elements habitualment assimilats a la versió índia del personatge, com, per exemple, la serp o el tapir. L'ús d'aquests elements iconogràfics posa de manifest que entre les diferents visions de María Lionza no hi ha pas una ruptura

absoluta sinó més aviat una continuïtat que exemplifica el caràcter mestís del personatge i del culte (Canals 2010a).

De totes les estàtues de María Lionza situades en els altars, una de les més cèlebres és la que presenta la divinitat com una dona índia cavalcant nua en un tapir i sostenint enlaire una pelvis amb les dues mans. Els cabells negres de la imatge, la seva pell bruna i, sobretot, la interpretació que en fan els mateixos creients, permet afirmar que María Lionza és representada en la figura d'una indígena (*Imatge 2*). L'estatueta de María Lionza en la figura d'una dona nua sobre un tapir és una rèplica de la monumental escultura que va fer Alejandro Colina⁵ l'any 1951 per encàrrec del dictador Pérez Jiménez, que volia fer de la deessa un símbol identitari de la nació veneçolana (Barreto; 1998).



Imatge 2

L'estàtua es va col·locar al bell mig l'*Autopista del Este* de Caracas, on encara es troba⁶, i es convertí en poc temps en una de les icones més emblemàtiques de la capital veneçolana. Els creients de María Lionza van començar a fer-hi

⁵ Alejandro Colina va néixer el 8 de febrer de l'any 1891 a Caracas. L'any 1914 inicià els estudis d'arts plàstiques a l'Acadèmia de Belles Arts de Caracas, on entrà en contacte amb artistes com Antonio Herrera Toro o Cruz Álvarez García. L'any 1918, fou arrestat per la *Policía Política* del general Juan Vicente Gómez, aleshores president de Veneçuela. Les seves primeres escultures van ser exhibides l'any 1920. En aquesta època, Colina començà a interessar-se per l'etnologia i va decidir anar a viure a la comunitat indígena dels *Guajira*, a l'interior de Veneçuela, on va residir durant vuit anys. De retorn a Caracas, va obrir un taller d'escultura i es va casar amb Emilia Heredia, amb qui va tenir tres fills. L'any 1933, després d'haver acabat la seva primera gran obra, anomenada *Conjunto Escultórico Plaza Tacarigua*, va ser de nou empresonat, aquest cop per ordre del general Vicente Gómez a causa de la seva oposició al règim dictatorial. L'any 1938, dos anys després d'haver sortit de la presó, l'escultor va iniciar la seva època més productiva, on destaquen treballs com *El Cacique Guacamaya* (1942), el *Busto de la Negra Matea* (1951) i la seva obra més famosa, *María Lionza* (1951). Alejandro Colina va continuar treballant fins a la seva mort l'any 1976.

⁶ De fet, l'estàtua de María Lionza sobre el tapir que es pot veure actualment a l'entrada de Caracas és una rèplica de l'obra de Colina. L'estàtua original es va trencar el 6 de juny de l'any 2004, fet que va suscitar una gran commoció social, i es troba actualment en procés de restauració. A causa de la càrrega simbòlica de María Lionza, la ruptura d'aquesta estàtua es va interpretar des de certs sectors com un senyal diví que alertava de la malestrugança en què es veuria immersa la nació veneçolana.

ofrenes i posteriorment a reproduir-la en petites estàtues de guix, que van ser col·locades als altars i utilitzades com a imatge de culte, com encara es fa avui dia.

En aquest tipus d'estàtua, Maria Lionza pot aparèixer amb determinades característiques associades a la seva representació com a Reina; per exemple, la corona o els llargs vestits que en cobreixen la figura. En efecte, durant el meu treball a la muntanya de Sorte⁷, vaig tenir l'ocasió de veure alguns creients que vestien l'estàtua de Maria Lionza sobre el tapir, al·legant raons de decència (*decoro*). Segons aquests seguidors de la deessa, no es podia tolerar que en un espai sagrat com la muntanya de Sorte Maria Lionza hi aparagués nua. Aquest detall mostra l'adopció per part d'un determinat sector dels seus devots del discurs catòlic sobre la corporalitat, discurs, tot sigui dit, que topa frontalment contrari a la dinàmica del culte a Maria Lionza, i fins i tot amb el mateix esperit de la societat veneçolana, on la valorització del cos juga un paper fonamental.

Un tercer bloc d'estàtues de Maria Lionza utilitzades durant les cerimònies és el que es pot anomenar de *verge* o *patrona* (*Imatge 3*). Mitjançant aquest terme pretenc designar un conjunt d'estàtues en què la divinitat no és representada ni com una reina, ni com una dona nua sobre un tapir, sinó segons el model de les verges catòliques, és a dir, com una estàtua de cos sencer d'un estil pròxim a l'hiperrealisme barrocc. Maria Lionza és representada en aquests casos amb la pell blanca o lleugerament fosca, i adornada amb una corona, una perruca i vestida amb llargues túniques. Com en el cas de les imatges catòliques que representen la verge Maria, en qualsevol de les seves múltiples variants, els fidels de Maria Lionza sovint en passen l'estàtua pels carrers sobre les espatlles en motiu de dates assenyalades.



Imatge 3

Cal tenir present que aquests tres tipus d'estàtues de Maria Lionza presents als altars del culte –com a reina, com a índia cavalcant en un tapir i com a verge- no són els únics models que hi ha de Maria Lionza sinó solament els més habituals. Un

⁷ Els creients difereixen sobre el tipus de relació que uneix Maria Lionza amb la muntanya de Sorte. Alguns sostenen que l'esperit de Maria Lionza habita a la muntanya, mentre que altres creients creuen en una identificació de la deessa amb aquest espai natural. Aquesta segona perspectiva deixa entreveure una concepció animista i personalista de la natura pròxima al panteisme. Finalment, alguns seguidors del culte em van dir que Maria Lionza havia marxat de la muntanya de Sorte, decebuda per la manca d'higiene i de respecte que mostraven alguns peregrins envers aquest paratge.

altre fet a destacar, és que María Lionza és assimilada a altres divinitats també presents en els altars del culte com, per exemple, *La India Rosa*, *Santa Bárbara* o *La Negra Francisca*. Aquest tipus d'identificacions afegeixen encara un grau més de complexitat a l'estudi de les representacions de María Lionza.

D'altra banda, si bé algunes d'aquestes estàtues tenen un origen artesanal, la gran majoria són elaborades en fàbriques o tallers, la qual cosa fa que hi hagi un gran nombre d'imatges idèntiques distribuïdes arreu, sobretot de les que representen María Lionza com a reina i com a índia sobre un tapir. Les representacions de María Lionza com a verge, en canvi, no constitueixen un conjunt homogeni. Això es deu al fet que els seus creients n'alteren l'aspecte maquillant-les, posant-los vestits, perruques i joies. Durant la meua estada a Veneçuela, vaig tenir l'oportunitat de visitar la fàbrica d'imatges religioses *Santa Bárbara*, situada a la ciutat de San Felipe. En un primer moment, el que més em van cridar l'atenció, va ser el fet que els seus propietaris no fossin veneçolans, sinó colombians, i que no tinguessin cap lligam afectiu ni religiós amb el culte. El procés de fabricació de les imatges era molt artesanal. El procediment consisteix a abocar guix líquid a l'interior d'uns motlles i a extreure'n la imatge un cop el guix s'ha assecat. Quan les imatges ja estan enllestides, es distribueixen per les *perfumerías* de la regió, on els creients acudeixen per comprar-les. Resulta molt significatiu que, per la majoria d'adeptes, el primer contacte directe amb la imatge de María Lionza s'estableixi a través del diner. En aquest cas, la imatge religiosa és aparentment una mercaderia més, és a dir, un objecte neutre, purament material, mancat de tot tipus de component religiosa. Recordo, per exemple, l'astorament que em causà veure a Maracaibo un dependent embolicar mecànicament una imatge de María Lionza tot proposant al comprador de fer-li el deu per cent de descompte si comprava també l'estàtua d'un cacic indi. Poques hores després, l'estàtua presidia un magnífic altar davant del qual es realitzà un ritual de curació.

Les imatges es deterioren progressivament fins que són abandonades o destruïdes. L'abandó de les estàtues de María Lionza és especialment freqüent en els altars permanents dels espais públics, com ara la muntanya de Sorte, on pateixen una ràpida degradació a causa de les inclemències climàtiques i de l'ús que en fan els creients. Ara bé, les imatges també poden ser destruïdes en actes d'iconoclàstia. Un d'aquests actes es produí durant el meu treball de camp a Veneçuela per part de comunitats protestants, que van anar de nit a la muntanya de Sorte i van destrossar-ne alguns altars, convençuts que el culte a María Lionza era obra del diable.

La imatge en el context del ritual

L'anàlisi antropològica d'una imatge no pot limitar-se a descriure'n les característiques formals, sinó que ha de contextualitzar-la en els espais en què es troba i interpretar-la tenint en compte el teixit de relacions socials de què forma part. En conseqüència, les estàtues de María Lionza han de ser interpretades en relació sobretot amb l'àmbit on són utilitzades, és a dir, en el del ritual. Tot i que no tots els rituals integrin episodis de possessió, la qüestió de la "substitució" de l'ànima del mèdiu per un esperit absent resulta especialment interessant i reveladora de la funció de les imatges religioses. És per aquesta raó que tot seguit em centraré a estudiar el paper de les estàtues de María Lionza en aquest tipus de cerimònies.

Els rituals de possessió es desenvolupen, a grans trets, de la manera següent: quan la *materia* expressa la intenció d'entrar en trànsit, tots els assistents deixen les

seves activitats, s'apropen a l'altar i resten en silenci. El mèdium es col·loca a pocs metres de les imatges i comença a mirar-les fixament, tot dient pregàries. El *banco* se situa just darrere el mèdium, evitant, però, de tocar-lo, mentre que la resta de membres del grup es mantenen més allunyats de les imatges que el mèdium i el seu assistent. Durant la cerimònia no és permès de portar roba negra ni de creuar els dits, els braços o les cames, ja que, segons els creients, això podria comportar males energies o tallar el flux espiritual entre els homes i els déus. El mèdium tanca els ulls, abaixa el cap, relaxa els braços i, amb un crit ben fort, “expulsa” del seu cos el seu esperit. Llavors es queda las, aparentment inert, amb els braços caiguts i l'esquena inclinada endavant. Aquest moment de crisi, que pot ser molt breu, sol crear una profunda inquietud en els altres membres del grup, i especialment en el *banco*, encarregat de controlar els processos de substitució espiritual. El risc de la crisi resideix en el fet que, un cop expulsada l'ànima, els principis vitals del mèdium són mínims. Si l'esperit de la divinitat conjurada no arriba aviat, la *materia* corre el perill de morir. Tot seguit, el mèdium aixeca el cap, redreça l'esquena i comença a parlar i a gesticular de manera diferent a l'habitual. L'assistent identifica l'esperit que acaba d'encarnar-s'hi, el saluda, li demana la benedicció i el presenta als membres del grup, que l'acullen calorosament. Després, tots els integrants de la *caravana* saluden al mèdium posseït donant-li la mà i demanen permís a l'esperit per a presenciar la cerimònia. Durant el ritual, la persona o les persones per les quals es realitza la cerimònia –com, per exemple, el malalt en el cas dels rituals de curació– són ubicades entre el mèdium i l'altar. Després del ritual, quan l'esperit “decideix” marxar, el mèdium, encara “posseït”, es col·loca de nou davant l'altar. Repeteix el procés anterior, es relaxa, “expulsa l'esperit” i es queda uns instants visiblement inert, abans de “recuperar” la seva ànima o “d'acollir” un altre esperit.

Al llarg de tota la cerimònia, però especialment en els moments de crisi, ningú no pot situar-se entre el mèdium i les imatges, ni tan sols passar-hi ràpidament. Aquesta prohibició és una de les poques regles que he vist aplicar i seguir escrupolosament per tots els grups amb qui he tingut ocasió de compartir el ritual. Els creients justifiquen aquesta norma al·legant que la presència d'un cos entre l'altar i la *materia* podria “tallar” l'energia o el flux espiritual, és a dir, interrompre els processos de substitució espiritual. Aquesta norma sembla indicar que l'altar és una espècie de pont, d'obertura o passatge, a través del qual s'efectua el pas dels esperits entre aquest món i el més enllà. El terme que s'usa per a designar l'altar, “*portal*”, sembla confirmar aquesta interpretació.

Una altra regla important amb relació a les imatges durant el desenvolupament del ritual és que cap dels assistents no pot donar l'esquena a l'altar, llevat que el mèdium així ho ordeni. Aquesta norma respon a una mesura de respecte : donar l'esquena a les imatges de l'altar és “com” donar l'esquena als déus mateixos que representen. La qüestió, però, no és tan senzilla. En el fons, si no es pot donar l'esquena a les imatges és perquè els déus “hi veuen”, i no pas en qualsevol direcció sinó en una ben determinada. Dit amb altres paraules : perquè les imatges posseeixen la capacitat de “mirar”, és a dir disposen d'una subjectivitat (Canals 2011).

Aquestes dues regles rituals referents a les estàtues posen de manifest l'ambigüitat ontològica de les imatges en el culte a María Lionza. La primera regla suggereix que les imatges són només una porta, un mitjà o pont de comunicació amb els déus, en si inaccessibles i confinats en un espai del tot aliè al món dels homes. La segona regla, en canvi, fa pensar en una certa identificació de la imatge amb la divinitat. L'ambigüitat d'aquesta identificació remet a la clàssica qüestió

sobre el valor representatiu de les imatges religioses i sobre el seu rol de mediador amb les divinitats. Em proposo examinar els dos principals paradigmes creats a l'entorn d'aquest tema per tal de veure quin s'adequa millor al rol i a les característiques de les imatges religioses en el culte a María Lionza.

La porta dels déus

Vàries característiques del culte semblen reforçar la tesis que existeix una clara separació entre la divinitat i les seves imatges, i, en conseqüència, que les escultures religioses tenen un caràcter merament representacional –de reproduir la suposada aparença dels déus- i una funció, a tot estirar, de connectores entre aquest món i el més enllà. El primer punt que sembla confirmar aquesta idea és el mateix discurs dels creients. En aquest sentit, recordo que, a l'inici de la meua estada a Veneçuela, una creient de María Lionza em va dir, poc abans d'iniciar un ritual, que les estàtues d'aquesta divinitat situades en els altars no posseïen cap valor diví o sobrenatural, sinó que eren simples “*trozos de yeso*”, “*sólo imágenes*”, de les quals es podria prescindir perfectament per a la realització dels rituals. Era una manera de subratllar que ella i els seus companys no eren “idòlatres” –una actitud que ella considerava “primitiva”- és a dir, que no “confonien” divinitat i representació. “*María Lionza, una figura de yeso hecha en una fábrica ? Tú crees esto posible?*”, reblà visiblement ferida en adonar-se de les meves insinuacions sobre la funció religiosa de les imatges.

Ara bé, per quin motiu aquest grup d'adeptes utilitzaven les imatges en els rituals si les consideraven perfectament accessòries? Al cap d'uns quants dies, vaig fer aquesta pregunta a aquella mateixa creient. La resposta que em donà coincideix en línies generals amb la que vaig obtenir de la majoria de seguidors del culte a qui vaig interrogar amb relació a la necessitat de situar les imatges de la deessa a l'altar durant les cerimònies religioses. Segons els creients, aquestes imatges facilitarien, en primer lloc, la concentració del mitjà, propiciant-ne així l'entrada en l'estat de trànsit. La presència material de les imatges permetria al mitjà d'aïllar-se de l'entorn mundà visualitzant-les interiorment, la qual cosa faria més senzilla i directa l'obligada demanda de permís espiritual a les divinitats abans d'iniciar el ritual. Una altra funció de les imatges de l'altar seria la de fer visible la configuració del panteó que el grup de creients considera correcta. En aquest cas, la presència de les imatges tindria un valor pedagògic, especialment útil per als membres més menuts de cada *centro*. Amb les seves imatges de personatges il·lustres i de representants del teixit ètnic i social de Veneçuela, els altars són, com diu Ferrándiz “la principal arquitectura de la memòria popular que circula en el culto” (Ferrándiz 2004:71). Finalment, segons els adeptes, la presència de les imatges als altars tindria un valor de reconeixement o exemplificació de respecte cap als déus, a qui plauria veure les seves representacions il·luminades amb espelmes i guarnides d'ofrenes. A aquests arguments cal sumar-hi el que, des del meu punt de vista, resulta més significatiu del valor que els creients atorguen a les imatges. Nombrosos seguidors del culte accediren a dir-me, després d'uns quants minuts de conversa, que les divinitats “aprofiten” els altars per a vehicular la seva força a través de les imatges i “enviar-la” cap al mitjà. El fet que els déus transmetin la seva força a través de les representacions explicaria la prohibició de situar-se entre la *materia* i l'altar durant els rituals. En resum, des de la perspectiva dels creients, les imatges no es “confonen” amb les divinitats. Tota la funció religiosa que atribueixen a les imatges és la de ser eventualment “mediadores” entre els déus i els homes, i encara cal

precisar que aquest rol no és imprescindible per a la realització dels rituals. De fet, molts creients es queixen de l'excessiu nombre d'imatges que es col·loquen en els altars, al·legant que això resulta "poc espiritual".

Ara bé, és sabut que una cosa és el que la gent diu que fa i una altra molt diferent el que fa realment. Jo vaig proposar-me indagar en aquesta diferència, no pas perquè cregués que el discurs dels creients sobre el seu propi culte fos fals o malintencionat, sinó perquè em semblava que hi podia haver aspectes dels rituals que els passessin desapercebuts o que ells consideressin secundaris quan, de fet, resultaven determinants. Aquesta recerca em va fer veure que les estàtues religioses de María Lionza són menys accessòries i neutres del que les paraules dels adeptes deixaven suposar.

La dona de la imatge

El fet més evident que em fa dubtar de la gratuïtat de les imatges durant les cerimònies és que jo no he vist gairebé cap ritual de possessió que no estés presidit per les estàtues dels déus. Pel que es desprèn de les narracions dels creients, la majoria de possessions sense altars són possessions imprevistes, espontànies, descontrolades, "salvatges", o, com diria Bastide, "no socialitzades" (Bastide 2003). D'altra banda, l'observació atenta de les interaccions que els creients estableixen amb les imatges religioses permet de posar en dubte que siguin "només imatges", pura materialitat, mers objectes sense cap tipus de component sagrat. Aquestes interaccions dels creients amb les estàtues dels déus són generalment molt pròximes, afectuoses i personalitzades. Com en el cas de les imatges catòliques, els adeptes s'adrecen a les estàtues, les acaricien, les besen, les vesteixen i les pentinen. Aquesta proximitat no sempre pren la forma d'una relació amistosa. És habitual, en efecte, veure creients recriminant a la imatge d'un déu la manca d'ajut i de suport que diuen haver-los promès. De més a més, si s'accepta la tesis representacional del culte, l'acte de l'ofrena, d'allò més quotidià, perd tot tipus de sentit. De què pot servir, en efecte, posar menjar davant de les imatges si aquestes són només "un tros de guix"? La qüestió sobre què se'n fa d'aquest menjar hores després d'haver-lo deixat davant de les estàtues incomoda els adeptes fins al punt que parlar-ne és gairebé un tabú. Les respostes que donen a aquesta pregunta són múltiples i, cosa habitual en el culte, poc coherents entre si.

Tanmateix, el fet que posa més en dubte la tesis de la pura materialitat de les imatges són els moviments que els creients atribueixen a les estàtues, en casos, això sí, excepcionals. En aquest sentit, recordo l'episodi que vaig viure a casa de la Flor, una *materia* de mitjana edat, en un *barrio* de la perifèria de Caracas. Vaig demanar a la Flor si jo tenia el permís dels déus per a filmar les imatges del seu altar. Ella em va fer posar davant la imatge de María Lionza i em va suggerir de demanar-li el permís directament. Davant l'estàtua, vaig formular en veu alta una petició per a rodar en aquell context. Un cop vaig haver acabat, vaig mirar la Flor esperant que ella em transmetés la voluntat de la deessa, però la dona, amb un somriure als llavis, em digué: "Has vist?". "Vist què" –vaig dir jo, desconcertat–, "María Lionza ha mogut el cap amunt i avall en senyal d'aprovació de la teva demanda". Què havia vist, exactament, la Flor? Davant d'un fet com aquest, l'única posició que pot prendre l'antropòleg instruït, com jo, en la tradició racionalista és la que descriu Michel Leiris amb relació als rituals de possessió: "*celle de l'incrédule*"⁸

⁸ "La de l'incrèdul" (Leiris; 1969:134). Les traduccions del francès i de l'anglès són meves.

(1969:134). Ara bé, des del punt de vista de l'antropologia, podem intentar comprendre quines són les característiques de l'univers simbòlic de què participa la Flor, en el qual és possible que les estàtues de guix es moguin⁹.

Totes aquestes característiques de les estàtues dels altars –el fet de ser gairebé sempre presents en els rituals, el tipus de relació que hi estableixen els creients i l'autonomia de moviments que els atribueixen– fan pensar que les imatges religioses no són únicament un objecte neutre i prescindible sinó un element necessari per a la realització dels rituals, dotat, almenys potencialment, de subjectivitat. Més concretament, aquestes característiques suggereixen la idea d'una identificació de la imatge amb la divinitat, de l'objecte amb el subjecte, o, dit amb altres paraules, del referent amb la representació. Si s'accepta la identificació de la imatge amb la divinitat, el ritual de possessió canvia de sentit. Les imatges ja no són només una via d'accés a les divinitats sinó que són les divinitats mateixes: aquestes ja no se situen en un més enllà transcendent i inaccessible, sinó que són immanents a la seva imatge. D'acord amb aquesta hipòtesi, durant el ritual de possessió, en què l'esperit de la divinitat “passa” al cos de la *materia*, la imatge quedaria “buida” i esdevindria, ara sí, pura materialitat, reproduint així l'estat en què es trobava el cos del mèdium en l'estat de crisi, just després d'haver-ne expulsat l'esperit i abans d'haver-ne rebut un altre.

La tesis de la identificació de la divinitat amb la imatge és tanmateix problemàtica. En primer lloc, com deia el testimoni de la creient, si no hi ha diferència entre referent i representació, com entendre que circulin milers d'imatges idèntiques fabricades en sèrie de cada divinitat? Durant un cert temps vaig pensar que les imatges eren sotmeses a algun tipus de *rite de passage* (Van Gennep 1981) entre l'àmbit profà, on havien estat produïdes, i l'àmbit diví. Però aquest ritual és pràcticament inexistent. A més a més, he vist en més d'una ocasió creients que trencaven accidentalment una imatge religiosa i, això no obstant, no creien pas haver ferit o mort cap déu. La imatge era reemplaçada per una altra d'igual i el ritual reprenia tranquil·lament el seu curs. La tesis del valor presencial de les divinitats trontolla també en els casos en què la *materia* acull esperits, la imatge dels quals no figura en els altars. Si la imatge no hi és, d'on vindria llavors l'esperit del déu?

En conclusió, tant el paradigma de la identitat de la divinitat amb objecte com el de la total re-presentació són incapaços, per si sols, de donar una explicació de la natura i les funcions de la imatge de María Lionza en el context del ritual. Cal doncs adoptar una nova perspectiva que superi aquesta dicotomia tot incorporant-hi les dues posicions anteriors. Això és el que em proposo fer en el següent apartat mitjançant la noció de “doble règim de la imatge”¹⁰, elaborada per Georges Didi-Huberman en la seva obra *Images malgré tout* (2003).

⁹ Aquesta dinàmica d'identificació momentània entre el representant i el representat es produeix també en la tradició catòlica, tot i que en el culte a María Lionza sembla especialment freqüent i habitual. És cert que, com succeeix en el catolicisme, el moviment de les estàtues és considerat dins del culte com un fet miraculós. No per això resulta menys significatiu de la cosmovisió dels adeptes. El miracle no s'ha de considerar una excepció o un aspecte que s'allunyi de l'univers simbòlic del culte: ben el contrari, el miracle és la manifestació última de les seves potencialitats, i, en conseqüència, la més reveladora. Ara bé, el miracle s'ha de poder inscriure en un discurs coherent amb la totalitat del culte a María Lionza. És per això que hi ha fets excepcionals que poden ocórrer i d'altres que no, és a dir, que no tot miracle és possible.

¹⁰ “Double régime de l'image”

El doble règim de la imatge

Didi-Huberman utilitza la noció de “doble règim de la imatge” en relació únicament amb la imatge fotogràfica. Sóc conscient que les estàtues de Maria Lionza i les fotografies són imatges de característiques molt diferents, i no tinc pas la intenció d’identificar-les. Sense anar més lluny, el referent de totes dues imatges és radicalment oposat, per no dir contradictori. En el cas de la fotografia el referent és el món dels objectes (l’únic que la fotografia pot representar), mentre que en el cas de l’estàtua de Maria Lionza i de tota imatge religiosa és una entitat suposadament divina. El concepte de Didi-Huberman pot resultar tanmateix aclaridor en el sentit que pretén resoldre un 3dilema intel·lectual referent a la fotografia comparable –i, en el fons, històricament i filosòficament relacionat– al que plantegen les estàtues en el culte a Maria Lionza. Davant la dificultat d’optar per una o altra via, Didi-Huberman proposa una tesis que, tot reunint certs elements dels paradigmes inicials, permet veure la imatge fotogràfica des d’una altra perspectiva.

L’obra *Images malgré tout* reprèn el problema del valor referencial de la fotografia i de la seva legitimitat com a font d’informació per a la recerca històrica. Com indica l’autor, aquesta polèmica ha estat marcada per dues posicions radicals, caracteritzades per dues visions oposades sobre la natura de la imatge fotogràfica. La primera visió, actualment minoritària, defensa la total objectivitat de la imatge fotogràfica. Aquesta objectivitat seria el resultat de dos factors. D’una banda, del relatiu automatisme del procés fotogràfic, que faria que el grau d’intervenció humana en la producció de la imatge fos inferior i de natura molt diferent a la d’altres arts com la pintura o l’escultura. D’altra banda, la fotografia tindria un poder mimètic inigualable que faria de la imatge fotogràfica una empremta de la realitat, un retrat gairebé perfecte del món exterior. La imatge fotogràfica tindria així una relació natural i necessària amb el seu referent, és a dir, amb el món exterior, la qual cosa faria que les fotografies fossin sempre “vertaderes”. Més que no pas informar-nos sobre el món, les imatges el capturarien, permetent-nos de veure’l “tal com és”, o, més precisament, “tal com era” en el moment en què es va fer la fotografia. La singularitat de la fotografia residiria en el fet que obliga l’espectador a creure en l’existència del que mostra, és a dir, a creure en el referent. El fet que la fotografia pugui ser trucada no invalida de cap manera aquesta tesis, ja que la noció de “trucatge” sols té sentit si hi ha un “original” a alterar. Des d’aquesta òptica, la fotografia seria un element especialment valuós per a la recerca històrica, ja que oferiria un coneixement segur i irrefutable del passat.

Aquest corrent objectivista de la imatge fotogràfica, que apareix magistralment exemplificada en la tesis clàssica de Bazin (1975), ha estat durament criticat des de les posicions dites “postmodernes”, que han posat en qüestió el poder referencial de les fotografies –és a dir, el seu valor en tant que índex¹¹– i, en conseqüència, la seva capacitat per a “revelar-nos” el món “tal com és”. Des d’aquesta perspectiva, la creença en la capacitat de la fotografia per a mostrar-nos el món en si seria, senzillament, una ingenuïtat, i això per diversos motius. En primer lloc, les fotografies no són una rèplica del món en si, sinó només una imatge d’allò que pot ser fotografiat. Aquesta imatge, d’altra banda, no és ni molt menys

¹¹ En la terminologia de Pierce (1839-2914), l’índex és un signe que manté una relació natural, immediata i directa amb el seu referent. Això el distingeix de l’icona, en què la relació és mediada però no arbitrària (com en la pintura figurativa) i del símbol, en què la relació és plenament arbitrària (com en el cas del llenguatge humà).

una còpia directa, automàtica i impersonal de la realitat, sinó, ben al contrari, un producte cultural, és a dir, intencional, tècnicament i històricament constituït. Tota fotografia respon a la voluntat d'un subjecte i està condicionada per les característiques químiques, mecàniques o tecnològiques de l'aparell. La imatge fotogràfica és, de més a més, un objecte necessàriament parcial i incomplet, incapaç de mostrar la globalitat del fenomen que pretén retratar. El seu caràcter "defectiu" impedeix poder-ne extreure conclusions d'àmbit general. A part de la qüestió del trucatge, se sap que, des dels inicis de la fotografia, els casos de posada en escena i de tergiversació de les aparences han estat freqüents, la qual cosa fa dubtar de la credibilitat de la imatge fotogràfica. Finalment, el fet que sovint s'ignori el context i el moment en què la imatge fotogràfica ha estat presa impossibilita que se'n puguin formular hipòtesis explicatives fonamentades. La conclusió de tot plegat és clara: res no assegura el valor referencial de la fotografia ni pot validar-ne la interpretació. En conseqüència, les fotografies no són una font de coneixement vàlida per a la recerca històrica.

Davant les crítiques postmodernes, Didi-Huberman es proposa salvar el valor referencial de la imatge fotogràfica, de la qual, segons l'autor, "*les postmodernistes d'aujourd'hui ont tort de s'être fatigués si promptement*" (2003:97)¹². Però la defensa de la fotografia no es fa mitjançant un retorn a les velles tesis objectivistes, sinó a través d'un concepte –el de "doble règim de la imatge"– que pretén superar les dues posicions precedents. Segons l'autor, la imatge fotogràfica no és ni una pura captació de la realitat ni una mera construcció subjectiva i il·lusòria incapaç de proporcionar-nos una informació fiable sobre el món que pugui ser raonablement utilitzada per a la recerca històrica. La fotografia tindria així una natura immediata i, al mateix temps, complexa. La immediatesa fa referència al caràcter instantani i impersonal de la fotografia, al seu valor de traça, al seu innegable poder mimètic o de captació automàtica de l'aparença de l'objecte. La complexitat indica, en canvi, la seva vessant històrica, intencional i subjectiva, la seva dependència del context cultural i social de l'època en què es produeix, així com de les característiques tècniques de la pel·lícula o, en el cas de la fotografia digital, de l'aparell. Els dos components són indiscernibles i es necessiten mútuament: la potencialitat mimètica de la fotografia sols pot materialitzar-se mitjançant l'acció d'un subjecte, mentre que el potencial creatiu i fins i tot ficcional de la fotografia és irrealitzable sense la presència d'un referent material. "Immediatesa" i "complexitat" són doncs mútuament dependents. Ni transparència del món, ni relativisme total, l'autor se situa en un terreny intermedi que pretén recollir "*la leçon de Bataille ou de Lacan selon qui le réel, d'être "impossible", n'existe qu'à se manifester sous l'espèce de bouts, de lambeaux, d'objets partiels*"¹³ (2003:78). En definitiva, gràcies a la seva vessant immediata, la fotografia "*sauve un savoir, elle récite malgré tout, malgré le peu qu'elle peut, la mémoire des temps*"¹⁴ (2003:219). La memòria del temps és el passat i aquest és justament l'objecte de la recerca històrica.

La fotografia pot ser doncs legítimament utilitzada per a la investigació històrica, però, això sí, no pas a qualsevol preu. De la mateixa manera que la imatge

¹² "Els postmodernistes d'avui, erròniament, han deixat de banda de manera massa precipitada" (2003:97).

¹³ "La lliçó de Bataille o de Lacan segons els quals el real, pel fet de ser "impossible", només existeix en la mesura que es manifesta en forma de bocins, d'esquinçalls, d'objectes parcials" (2003:78).

¹⁴ "Salva un saber, profereix malgrat tot, malgrat el poc que pot fer, la memòria dels temps" (2003:219).

fotogràfica “*n’est pas toute*”¹⁵, és a dir, que només pot reflectir un moment i un angle d’una “totalitat”, Didi-Huberman afirma que la imatge fotogràfica “*n’est pas une*”¹⁶ (2003:154), o, dit amb altres paraules, que una imatge fotogràfica no és ni autosuficient ni autoexplicativa, i que ha de ser necessàriament contextualitzada i interpretada. Aquesta interpretació s’ha de dur a terme tenint en compte la voluntat de l’autor, així com les condicions materials i històriques en les quals la fotografia ha estat feta. De més a més, les imatges fotogràfiques, perquè ens puguin aportar un vertader coneixement, cal contrastant-les amb altres imatges i eventualment amb documents escrits o sonors. Cal doncs posar-les en relació amb altres fonts perquè esdevinguin significatives i perquè l’historiador les pugui interpretar i utilitzar de forma fiable. És per això que Didi-Huberman conclou la seva obra fent referència a les cèlebres *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard : “*Les images deviennent précieuses au savoir historique à partir du moment où elles sont mises en perspective dans des montages d’intelligibilité*”¹⁷ (2003:198).

Les dues cares de la imatge religiosa

En quin sentit la tesis de Didi-Huberman sobre la fotografia és útil per a la comprensió de la natura i la funció de les estàtues religioses de Maria Lionza ? Recordem, en primer lloc, el problema principal de les imatges en el culte : el llaç que uneix aquestes imatges amb el seu referent –és a dir, amb els déus- resulta contradictori. En alguns casos, sembla que les imatges siguin només una simple representació de les divinitats i que el seu rol sigui el de fer de pont entre aquest món i el més enllà, mentre que en altres casos les estàtues són clarament identificades amb les divinitats mateixes. L’única forma de sortir d’aquest dilema és interpretar les estàtues religioses de Maria Lionza com unes imatges dotades d’una qualitat que els permet establir una relació directa i indirecta alhora amb el seu referent, o, per dir-ho en la terminologia de Didi-Huberman, unes imatges que posseeixen un component immediat i un component complex, és a dir, un doble règim.

El component immediat de l’estàtua de Maria Lionza remet a la identificació de la imatge amb la divinitat, és a dir, a la relació suposadament directa i natural entre referent i representació. El segon, en canvi, fa referència a la vessant cultural de les imatges, és a dir, al fet que siguin un producte històric, creat pels creients amb una intencionalitat clara i segons uns patrons estètics determinats. Com en el cas de la fotografia, totes dues perspectives es necessiten mútuament : la imatge de Maria Lionza és òbviament un producte de l’acció humana ; ara bé, perquè pugui exercir el paper que se li atribueix ha de mantenir un llaç íntim i directe amb la divinitat. Qualsevol de les dues perspectives considerada independentment de l’altra és incapaç d’aportar una interpretació satisfactòria. En efecte, Maria Lionza no pot ser cada una de les imatges que la representa. Fabricades en sèrie idèntiques les unes a les altres, aquestes imatges manquen d’individualitat. De més a més, els creients saben que els dissenys de les figures de les divinitats canvien segons l’època i les tendències, és a dir, que són un producte històric i contingent. Cal recordar també que no hi ha cap ritual de consagració de les imatges que les separi completament del món de les coses i les transformi en un objecte sagrat. Finalment,

¹⁵ “No és tota”.

¹⁶ “No és una”.

¹⁷ “Les imatges esdevenen valuoses per al saber històric a partir del moment en què es posen en perspectiva en muntatges d’intel·ligibilitat” (2003:198).

alguns esdeveniments, com el fet que les imatges es comprin com qualsevol altre mercaderia, mostra que, des de l'òptica dels creients, aquestes són un objecte inert, mera materialitat desproveïda de caràcter transcendent.

Ara bé, totes les interaccions que s'estableixen entre les imatges i les normes que en regulen l'ús només tenen sentit si les imatges són, aleshores en certa mesura, les divinitats mateixes. Aquest és, en el fons, el principi que regula i fa possible tot acte d'idolatria i d'adoració a imatges religioses. En aquest sentit, coincideixo amb Alfred Gell quan afirma que *"the essence of idolatry is that it permits real physical interactions to take place between persons and divinities. To treat such interactions as « symbolic » is to miss the point"*¹⁸ (1998:135). En efecte, si les imatges no són els déus, de què serveix fer-los pregàries, ofrenes o fins i tot recriminacions? Si les imatges no ens miren, per què no podem girar-nos-hi d'esquena? Les identificacions entre imatge i divinitat exemplifiquen també una idea molt estesa en el culte a María Lionza segons la qual les divinitats són sempre "entre nosaltres", és a dir, presents en el nostre món. Mantenir, però, el doble joc de les imatges –el fet de ser i no ser la divinitat al mateix temps– comporta alguns tabús, com ara el que fa referència al destí de les ofrenes. Tots aquests fets il·lustren paral·lelament una qüestió referent a la dimensió corporal de la divinitat: María Lionza, diuen els adeptes, és esperit pur, ara bé, sempre apareix com un cos, és a dir, com una imatge.

Així doncs, com la fotografia, l'estàtua de María Lionza no és ni pura presentació de les divinitats ni pura representació. Ben al contrari, es caracteritza per un doble règim que bascula entre totes dues perspectives, tot i que en algunes situacions límit –els miracles– adquireixi un caràcter purament complex o purament immediat. Les estàtues posades a la venda a les botigues seria un exemple del primer cas, i les seves reaccions somàtiques en el ritual una manifestació del segon. Així doncs, cal concloure, com diu Jean-Pierre Vernant, que *"les dieux sont en même temps ici et ailleurs, sur la terre où ils se manifestent en y exerçant leur action et dans le ciel où ils résident"*¹⁹ (Malamoud & Vernant 1986:52).

Eficacitat i semblança

André Bazin deia que l'especificitat de la fotografia es trobava, més que no pas en les característiques formals de la imatge, en les condicions de la seva producció, és a dir, en la seva gènesi. La peculiaritat de la imatge fotogràfica consistiria així en el fet de captar un fragment de la realitat exterior mitjançant un procés químic i mecànic –ara diríem "tecnològic– en el qual el subjecte hi tindria una intervenció secundària, molt diferent de la que té, per exemple, el pintor o l'escultor en relació la seva obra. Segons Bazin, aquest moment de gènesi representa en la fotografia el fugaç encontre entre representat i representant, entre realitat i còpia, entre referent i imatge. És doncs gràcies a aquest moment genètic, a aquest encontre inicial, que podem "creure" en l'existència de l'objecte fotografiat. Didi-Huberman també assenyala la importància de l'instant genètic de la fotografia. Gran part de l'argumentació de l'autor se centra precisament en la necessitat de conèixer les condicions de creació de la fotografia per a poder contextualitzar-la i

¹⁸ "L'essència de la idolatria és que permet que s'estableixin vertaderes interaccions físiques entre persones i divinitats. Tractar aquestes interaccions de "simbòliques" és desviar-se de la qüestió" (Gell; 1998:135).

¹⁹ "Els déus són al mateix temps aquí i allà, a la terra on es manifesten exercint la seva acció i en el cel on resideixen" (Malamoud & Vernant; 1986:52).

fer-ne després una interpretació fonamentada que sigui vàlida per a la recerca històrica.

La qüestió de la gènesi és també rellevant per a l'estudi de les imatges religioses de María Lionza. Situats des de la perspectiva dels creients, el moment genètic de la imatge de María Lionza no és, evidentment, el procés de la fabricació material de les estàtues. El que es fa a les fàbriques són “imatges d’imatges”, rèpliques d’un motlle original o, per dir-ho en termes de fotografia analògica, còpies d’un negatiu. En el cas de les imatges de María Lionza, el problema és saber com s’accedeix, des de la perspectiva del creient, al referent últim de la imatge —és a dir, a la divinitat— i mitjançant quin procés se’n materialitza la representació en una estàtua. Per utilitzar de nou el símil fotogràfic, la dificultat rau en comprendre com s’arriba al negatiu primer. La clau per respondre a aquesta qüestió es troba en el món dels somnis, les visions i les aparicions, és a dir, en el que Belting ha anomenat “la imatge mental” (Belting 2004). Els creients del culte afirmen, en efecte, que María Lionza pot fer-se visible “directament” mitjançant una d’aquestes tres vies. Aquests moments de contacte immediat amb la divinitat són habitualment la referència per a realitzar les representacions materials de la deessa. Així, per exemple, molts artistes i artesans representen María Lionza en la forma en què l’han somiada o l’han “vista” en moments d’inspiració, de la mateixa manera que certs creients escullen una o altra imatge de la deessa per retre-hi homenatge en funció de les visions que n’han tingut.

La vinculació entre la divinitat i la seva pròpia imatge pot ser tanmateix encara més directa. En aquest sentit, hi ha testimonis que m’han assegurat que les divinitats poden fer elles mateixes la seva pròpia imatge per assegurar-se així que sigui realment fidel. Aquest punt de vista em va ser transmès, per exemple, per un jove mèdium de la muntanya de Sorte que em va dir que l’esperit de l’indi Tiuna, un dels déus del panteó, s’encarnà en el cos d’un artista i va esculpir “ell mateix” la seva pròpia imatge. En aquest cas, l’artista o artesà seria el mediador o *agent* (Gell) entre la divinitat i la seva representació. En alguns casos, la figura de l’artesà-intermediari desapareix del procés de creació de la imatge, que esdevé llavors una materialització “immediata” de la divinitat. Aquest fet és constatable en la llegenda de la Verge de Coromoto, patrona de Veneçuela. Segons una de les versions d’aquesta història, davant la resistència dels indis a convertir-se al catolicisme, la Verge va decidir transformar-se en icona religiosa per convertir els indis a la fe catòlica i afavorir així l’evangelització de les comunitats indígenes.

Situem-nos ara en la perspectiva d’un creient que es troba davant una imatge de María Lionza que no ha vist anteriorment. Com pot saber si es tracta d’una representació fidel de la divinitat? Tot i que he trobat creients que afirmaven haver somiat, per exemple, en la imatge d’un quadre abans de veure-la directament, la verificació de la semblança entre imatge i déu se sol efectuar en aquests casos per vies merament intuïtives. Davant d’una determinada imatge de María Lionza, el creient sentiria si es tracta d’una representació fidel o no de la deessa. Aquest sentiment d’autenticitat de l’escultura, que és descrit pels creients com una experiència similar a la revelació, comportaria l’acceptació de la presència, més o menys directa, de María Lionza en la imatge. Per exemple, el dia 3 de juny del 2006 es va inaugurar a San Felipe l’exposició *María Lionza, religiosidad mágica de Venezuela*. La mostra incloïa desenes de quadres, escultures i fins i tot un treball de video-art que representaven de totes les tendències artístiques inspirats en la deessa. Recordo que una senyora es va apropar a un quadre on María Lionza apareixia representada d’una forma relativament inèdita i personal. La senyora va mirar a

dreia i esquerra i, en constatar que ningú la veia (jo era al passadís, lluny del seu camp de visió) va tocar la imatge de la deessa, va fer una pregària i es va senyar. Amb un senzill gest, aquesta senyora va mostrar com la imatge artística pot esdevenir per al creient una imatge religiosa. Molt probablement, aquesta senyora va considerar intuïtivament que aquella representació de María Lionza era fidel i honesta i que, gràcies a aquesta ressemblança, la imatge posseïa algun tipus de llaç potencial amb la divinitat.

La complexitat de la relació entre ressemblança i funcionalitat es manifesta en un últim cas: quan els creients admeten que les imatges no representen fidelment la divinitat, i les utilitzen tanmateix en les cerimònies. Això succeeix, per exemple, amb l'estàtua de Lino Valles, un professor veneçolà ja mort, l'esperit del qual forma part del panteó de culte. Els creients reconeixen que l'estàtua de Lino Valles no s'assembla gens a l'autèntic professor. Tanmateix, la imatge és considerada vàlida pel creient perquè transmet els valors que s'atribueixen al professor mateix: intel·ligència, serenitat i vellesa. Segons els adeptes, l'esperit "accepta" aquesta imatge i actua a través d'ella encara que físicament no s'hi assembli gens.

Si el tema de la gènesi resulta tan important és, en definitiva, perquè una imatge de María Lionza o d'una altra divinitat no pot actuar com a tal si no és un retrat fidel o versemblant de la divinitat. La seva "eficacitat simbòlica" (Lévi-Strauss) està doncs condicionada per la seva ressemblança, o almenys per la seva fidelitat, envers la divinitat que simbolitza. És per aquesta raó que he considerat necessari anteriorment de descriure amb cert detall les imatges de María Lionza, perquè l'aparença de la deessa es troba en íntima relació amb la seva funcionalitat en tant que imatge. Un retrat equívoc de María Lionza no podria desenvolupar la seva funció ritualística: el valor de mimesis de la imatge és doncs un requisit per la composant immediata de la imatge, és a dir, pel seu valor en tant que imatge religiosa.

Tylor, Lévi-Brhul i les imatges religioses

Al principi d'aquest article he afirmat que, des dels inicis de la disciplina, l'antropologia sempre s'ha interessat en l'estudi de les imatges religioses i, més concretament, en les interaccions que hi estableixen els creients en el context del ritual. En aquest últim apartat em proposo presentar algunes de les tesis sobre imatges religioses de dos antropòlegs clàssics lligats, d'una manera o altra, al pensament evolucionista: Edward Burnett Tylor i Lucien Lévi-Bruhl. El meu objectiu és de mostrar com, en el seu pensament, les imatges religioses ja són percebudes com uns objectes dotats d'una ambigüitat essencial, segons la qual adquireixen un valor ara de presentació, ara de representació del més enllà, és a dir, del que jo he anomenat, seguint Didi-Huberman, un doble règim.

En la seva obra *Primitive culture*, publicada l'any 1871, Tylor dedica un ampli apartat al tema del fetitxisme i de la idolatria, que l'autor considera com dos fenòmens propis de les religions animistes. Segons Tylor, el fetitxisme és "*the doctrine of spirits embodied in, or attached to, or conveying influence through, certain material objects*"²⁰ (1994:132). Més concretament, el fetitxe seria un objecte natural –com ara un arbre o una pedra– al qual "*ignorant men ascribe*

²⁰ "La doctrina dels espirts encarnats, units o transmatent la seva influència a través de certs objectes materials" (Tylor; 1994:132).

mysterious power”²¹ (*Idem.*). A diferència del fetitxe, l’ídol seria una imatge d’un ésser sobrenatural fabricada per l’home i feta, com les estàtues de Maria Lionza, amb una voluntat representativa. És per aquesta raó que Tylor afirma que l’ídol “*combine the characters of portrait and fetish*”²² (1994:155) i que la idolatria, més complexa que el fetitxisme, ocupa un lloc més elevat en l’escala evolutiva de la Humanitat. Tylor observa que, durant les cerimònies religioses, el fetitxe o l’ídol “*is treated as having personal consciousness and power, is talked with, worshipped, prayed to, sacrificed to, petted or illtreated with reference to its past or future behaviour to its votaries*”²³ (1994:133). A l’hora d’interpretar la relació entre el fetitxe i la divinitat, Tylor fa una afirmació reveladora:

In investigating the exact significance of fetishes in use among men, savage or more civilised, the peculiar difficulty is know whether the effect of the object is thought due to a whole personal spirit embodied in or attached to it, or to some less definable influence exerted to it. In some cases this point is made clear, but in many it remains doubtful²⁴ (*Idem.*).

Dit amb altres paraules, Tylor detecta que la dificultat de comprendre la natura del fetitxe o de l’ídol és de determinar si la relació entre objecte i esperit és vista com a permanent o com a passatgera. En el primer cas, hi hauria una identificació de objecte amb l’esperit, mentre que en el segon cas l’objecte seria només el pont a través del qual s’establiria el llaç entre el creient i el més enllà. En cap moment Tylor no es decanta per cap d’aquestes dues posicions. En un passatge de la seva obra, l’autor reconeix que la separació entre el valor de presentació de la imatge religiosa i el de representació és merament “teòrica”:

Theorically we can distinguish the notion of the object acting as it were by the will and force of its own proper soul of spirit, from the notion of some foreign spirit entering its substance or acting on it from without, and so using it as a body or instrument. But in practice these conceptions blend almost inextricably²⁵ (Tylor 1994:140).

D’altra banda, l’objectiu de l’obra *L’âme primitive* (1927) de Lucien Lévy-Bruhl és determinar “*comment les primitifs se représentent l’individu humain, soit dans ses rapports avec son groupe, soit en lui-même*”²⁶ (1927:1). L’autor afirma, en primer lloc, que els “primitius” no tenen nocions clares de si mateixos, és a dir, que no han arribat a formar-se una idea elaborada de l’individu, sinó únicament un conjunt de “pre-nocions”. De més a més, segons Lévy-Bruhl, en els pobles “primitius” l’individu no es concep separatament del grup al qual pertany: l’àtom

²¹ “Els homes ignorants atribueixen un poder misteriós” (Tylor; 1994:132).

²² “Combina les característiques del retrat i del fetitxe” (Tylor; 1994:155).

²³ “És tractat com si tingués una consciència personal i un poder. Els creients parlen amb la imatge, li reten culte, fan pregàries i sacrificis davant seu, l’acaricien o la maltracten segons el comportament que la divinitat ha mostrat en relació als seus devots” (Tylor; 1994:133).

²⁴ A l’hora d’investigar la significació exacta dels fetitxes quan són utilitzats pels homes, salvatges o més civilitzats, la dificultat més gran consisteix a esbrinar si, des de la perspectiva del devot, el poder atribuït a l’objecte és degut a un esperit personal i íntegre que s’hi hauria encarnat o adherit, o si és degut a una influència més difícil de definir que s’exerciria sobre l’objecte. En alguns casos, es fàcil decantar-se per una o altra possibilitat, però en la majoria aquesta distinció és incerta” (Tylor; 1994:133).

²⁵ “Des d’un punt de vista teòric, podem distingir entre la idea d’un objecte que actua per la força i la voluntat del seu propi esperit i la idea d’un objecte que actua a causa d’un esperit extern que hi penetra i l’utilitza com a suport o instrument. Però a la pràctica, ambdues concepcions apareixen inextricablement mesclades” (Tylor; 1994:140).

²⁶ “com els primitius es representen l’individu humà, ja sigui en relació amb el seu grup, ja sigui en relació amb si mateix” (Lévy-Bruhl; 1927:1).

de la societat primitiva no és l'individu sinó la família, la tribu o el clan. En segon lloc, l'antropòleg francès remarca que per la "mentalitat primitiva" "*il existe et circule une même réalité essentielle, une et multiple, matérielle et spirituelle à la fois*"²⁷ (1927:3). Dit amb altres paraules, el "primitiu", "*pense et sent à la fois tous les êtres et les objets comme homogènes, c'est-à-dire, participant soit à une même essence, soit à un même ensemble de qualités*"²⁸ (1927:6). No hi ha doncs en el primitiu una distinció clara entre el món mineral, vegetal, animal i humà, de la mateixa manera que no hi ha una separació estricta entre l'àmbit profà i el sobrenatural o entre la matèria i l'esperit. Aquesta realitat única té com a característica principal el fet de ser poblada de "forces místiques", que circulen a través dels éssers i dels objectes relligant així la totalitat d'allò real. Anàlogament, Lévy-Bruhl sosté, en relació amb les imatges religioses, que la mentalitat primitiva no separa representant i representat. Aquesta distinció és inconcebible per l'home primitiu, pel fet que viu en un univers simbòlic on no es concep un objecte inert —és a dir, un mer suport material— sense propietats místiques. En termes del propi autor:

Pour la mentalité primitive (...) l'image n'est pas une reproduction de l'original, distincte de lui. Elle est lui-même. La ressemblance n'est pas simplement un rapport saisi par la pensée. En vertu d'une participation intime, l'image (...) est consubstantielle à l'individu"²⁹ (Lévy-Bruhl 1927:186).

No obstant això, imatge i original mantenen una relació ambigua: per bé que s'identifiquen l'un amb l'altre, cadascun manté la seva pròpia singularitat. La divinitat s'identifica amb la seva pròpia imatge, tot ultrapassant-la. Com afirma el mateix autor: segons els "primitius" "*l'image est un être, l'original en est un autre: ce sont deux êtres, et cependant c'est le même être*"³⁰ (1927:189). En efecte, quant a la relació entre imatge i referent, individu i ombra, o cos i ànima "*tantôt l'individu [primitiu] comprend ce que nous jugeons être deux êtres distincts (...) tantôt la dualité est en fait une bi-présence*"³¹ (1927:252), és a dir, una identitat. Aquests dos termes "participen" l'un de l'altre en una relació que no es redueix ni a la idea d'identitat ni a la d'exterioritat.

Tylor i Lévi-Bruhl van copsar de forma ben clara la doble dimensió, directa i mediatitzada, que uneix la imatge religiosa amb la divinitat representada. Enfront d'aquest problema antropològic, aquests autors van prendre, tanmateix, dos camins diferents. Tylor va optar per renunciar a l'elaboració d'una teoria general de la imatge religiosa. En un passatge de *Primitive culture*, l'autor afirma, en efecte, que oferir "*some typical descriptions of fetishism and its allied doctrines in different grades of culture, is a safer mode of treatment than to attempt to accurate a general definition*"³² (1994:141). Lévi-Bruhl, intentà, per contra, donar una explicació

²⁷ "existeix i circula una mateixa realitat essencial, una i múltiple, material i espiritual alhora (Lévy-Bruhl; 1927:3).

²⁸ "pensa i sent alhora tots els éssers i els objectes com a homogenis, és a dir, que tots participen ja sigui d'una mateixa essència, ja sigui d'un mateix conjunt de qualitats" (Lévy-Bruhl; 1927:6).

²⁹ "Per la mentalitat primitiva (...) la imatge no és una reproducció diferent de l'original, sinó que és l'original mateix. La semblança no és només una relació efectuada pel pensament. En virtut d'una participació íntima, la imatge (...) és consubstancial a l'individu" (Lévy-Bruhl; 1927:186).

³⁰ "La imatge és un ésser, l'original n'és un altre: són dos éssers diferents, i tanmateix són el mateix ésser" (Lévy-Bruhl; 1927:189).

³¹ "adés l'individu [primitiu] entén el que nosaltres jutgem com a dos éssers diferents (...) adés la dualitat és de fet una bi-presència" (Lévy-Bruhl; 1927:252).

³² "Una sèrie de descripcions de fetitxisme i de doctrines pròximes en diferents graus de la cultura, és un mètode d'anàlisi més segur que no pas intentar fer una definició general i exacta" (1994:141).

unitària de la imatge religiosa a través de la noció de “participació”. Segons l’antropòleg francès, la imatge religiosa participa del més enllà, i per aquesta raó es considera sagrada i fins i tot s’identifica amb les divinitats. Ara bé, allò sagrat no s’esgota en la imatge religiosa, sinó que l’ultrapassa: en Lévi-Bruhl, la imatge religiosa és i no és allò que representa.

Conclusions

Mitjançant l’explicació de les teories de Tylor i de Lévi-Bruhl he volgut mostrar com, des dels seus inicis, el pensament antropològic s’ha vist confrontat amb l’ambigüitat de les imatges religioses, ambigüitat que es relaciona amb la seva doble natura “material” i “divina” alhora. Ara bé, tan Tylor com Lévi-Bruhl consideraven que el fet d’identificar, en certs moments, imatge i divinitat era propi d’un pensament primitiu o salvatge que corresponia a un estadi inferior en l’escala evolutiva de la Humanitat. Ara bé, l’atribució d’un doble règim a les imatges és un fenomen legítimament contemporani, que inclús ultrapassa l’àmbit de la imatge religiosa –com evidència el fenomen ja evocat per Marx de la reificació de les mercaderies. D’altra banda, l’exemple de les imatges de Maria Lionza posa en evidència que el caràcter immediat o complex atribuït a les imatges religioses no n’és una qualitat permanent i immutable, sinó dinàmica i fluctuant. A través de la descripció d’exemples concrets he mostrat com un mateix creient en Maria Lionza pot concebre, depenent del moment, una mateixa imatge de la deessa com una presentació d’aquesta o bé com un mer objecte sense cap valor transcendent. Els factors que determinen el valor que s’atribueix a cada imatge són múltiples. Cal destacar però la influència que exerceix sobre la imatge el context en què es troba, així com la intencionalitat del creient que hi entra en relació. La religiositat de les imatges no és una propietat immanent, sinó quelcom que s’esdevé, la qual cosa obliga a estudiar les representacions –i, en general, tot exemple de cultura material– des d’una perspectiva dinàmica i relacional.

En definitiva, en aquest article he defensat la idea que les imatges religioses de Maria Lionza mantenen una relació alhora directa i mediatitzada amb la divinitat que he definit mitjançant la categoria de “doble règim”. Aquesta categoria resulta valuosa per a l’estudi antropològic perquè no pretén unificar o dissoldre en una idea unívoca els dos paradigmes principals de l’estudi de les imatges –el de la presentació i el de la re-presentació dels déus en la imatge–, sinó justament pensar-los alhora. Paral·lelament, he mostrat com les imatges de Maria Lionza realitzen una determinada funció en virtut d’allò que representen i, inversament, com aquesta representació –necessàriament convencional– és reconeguda i reafirmada per la comunitat a través dels usos que en fa. L’exemple de les estàtues de Maria Lionza mostra, finalment, que l’objecte de l’antropologia –a saber, les relacions socials i les seves mediacions és complexa i canviant, i que, en conseqüència, l’antropòleg ha d’enfrontar aquesta complexitat i interpretar-la respectant-ne el caràcter dinàmic i plural, i ser molt caut a l’hora de reduir-la a una sèrie de principis teòrics simples i pretesament omniexplicatius que, en lloc d’aportar més claredat sobre l’objecte d’estudi, poden fer-lo encara més opac.

Bibliografia

- ANTOLÍNEZ, G. (comp. Orlando Barreto) (2005) *La diosa de la danta*, San Felipe: UNEY.
- AUMONT, J. (1990) *L'image*, Paris: Nathan.
- BARRETO, D. (1998) *Genealogía de un mito*, Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- BASTIDE, R. (2003)[1972] *Le rêve, la transe et la folie*, Paris: Éditions du Seuil.
- BAZIN, A. (1975) *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris: Cerf.
- BELTING, H (2004) [2001] *Pour une anthropologie des images*, Paris: Gallimard.
- CANALS, R. (2014) "Dioses de tarifa plana. El culto a María Lionza y las nuevas tecnologías", in RUIZ-PEINADO, J-L. & SANMARTÍN, L. (eds.) *Mitos Afroamericanos. Cultura y desarrollo*, Barcelona: Centre d'Estudis en Recerques Socials i Metropolitanes.
- (2011) "Les avatars du regard dans le culte à María Lionza", *L'Homme. Revue Française d'Anthropologie*, nº 198-199, pp. 213-226.
- (2010a) *L'image nomade. Un essai sur les représentations de la déesse María Lionza au Venezuela*, Saarbrücken: Éditions Universitaires Européennes.
- (2010b) "Studying images through images. A visual ethnography of the cult of María Lionza in Venezuela", in SPENCER, S. (ed.) *Visual Research Methods in the Social Sciences*, London: Routledge.
- CLARAC DE BRICEÑO, J. (1996) *La enfermedad como lenguaje en Venezuela*, Mérida: Universidad de Los Andes.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2003) *Images malgré tout*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- FERNÁNDEZ, A. & BARRETO, D (2001-2002) "El culto de María Lionza: del pluralismo espiritista a la contestación", *Antropológica*, Caracas, nº96, pp. 13-30.
- FERRÁNDIZ, F. (2004) *Escenarios del Cuerpo*, Bilbao: Universidad de Deusto.
- FREEDBERG, D. (1992) [2001] *El poder de las imágenes*, Madrid: Catedra.
- GARMENDIA, H. (1963) *María Lionza : diosa del amor y la fortuna*, San Felipe: 1963.
- GELL, A. (1998) *Art and agency*, Oxford: Clarendon Press.
- GOODY, J. (1999) [1997]. *Representaciones y contradicciones*, Barcelona: Paidós.
- JIMENEZ SIERRA, E. (1969) *La venus venezolana*, Caracas: Chicuramay.
- LEIRIS, M (1969) *Cinq études d'ethnologie*, Paris: Gallimard.
- LÉVY-BRUHL, L (1927) *L'âme primitive*, Paris : Bibliothèque de Philosophie Contemporaine.
- MANARA, B. (1995) *María Lionza. Su identidad, su culto y la cosmovisión anexa*, Caracas: Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela.
- MALAMOUD, C & VERNANT, J-P (1986) *Corps et dieux*, Paris: Gallimard.

POLLACK-ELTZ, A. (1972) *María Lionza, mito y culto venezolano*, Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

SALAZAR, H. (1998) *Yara. La historia de María Lionza*, Caracas: El Aragüeño.

TYLOR, E. (1994) [1865] *Researches into the early history of mankind and the development of civilisation*, London: Routledge.

----- (1994) [1871] *Primitive culture*, London: Routledge.

VAN GENNEP, A. (1981) [1909] *Les rites de passage*, Paris: Picard.

© Copyright Roger Canals, 2014.

© Copyright *Quaderns-e de l'ICA*, 2014

Fitxa bibliogràfica:

CANALS, Roger (2014), “El doble joc de les imatges. Les estàtues religioses en el culte a María Lionza (Veneçuela)”, *Quaderns-e de l’Institut Català d’Antropologia*, 19 (1), Barcelona: ICA, pp. 21-44. [ISSN 169-8298].

